

Terroros nocturnos.

A noite e a estética *noir* em Edgar Allan Poe

ISABEL CAPELOA GIL *

A escuridão do «mistério» vem de imagens que uma espécie de sonho lúcido toma emprestadas da multidão, umas vezes desvelando o que uma consciência culpada empurrara para a sombra, outras sublinhando figuras geralmente ignoradas.

GEORGES BATAILLE, «O Obelisco»

A modernidade escópica

O desejo do olhar constitui uma marca perene da época que, sem grandes preocupações de delimitação temporal, ousamos chamar de moderna. A construção deste desejo escópico, que alicerça o regime visual simultaneamente eufórico e fóbico da modernidade, decorre igualmente de modificações substantivas no campo tecnológico e do seu reflexo na área social. Tal como refere Bernard Stiegler em *La technique et le temps. Le temps du cinéma et la question du mal-être* (2001), trata-se de pensar a intimidade entre os processos de renovação tecnológica e a modificação social, desde o impacto das tecnologias de vida dos primeiros humanos na formação da agricultura e subsequentemente de comunidades estruturadas, às consequências da revolução cinematográfica nas disforias civilizacionais do início do século xx, e finalmente ao papel das novas tecnologias na destruição da atenção nas sociedades contemporâneas.

* Directora e Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

Este regime visual encontra na modernidade um impulso renovado com o desbravar engenhoso do limite natural à acção escópica constituído pela noite. Na óptica de Stiegler, podemos, assim, verificar o *redoublement* entre renovação tecnológica e revolução social. O autor enquadra o nascimento deste modelo óptico num gesto simultaneamente transgressivo e esclarecedor. De um lado encontra-se a transgressão das leis naturais e o alargar do domínio humano sobre o ambiente que o rodeia¹, no penetrar da noite e na sua conquista com a generalização da iluminação nocturna das cidades, mas também com a melhoria da iluminação dos interiores. De outro, o avançar do conhecimento microscópico, através da invenção de novos mecanismos para observar o que Sir Francis Galton denominava a miríade de modificações que ocorriam sistematicamente no escuro.² Desta articulação resulta aquilo que Leo Marx denomina como «sublime tecnológico» (Marx, 1964), uma visão da tecnologia como novo postulado socioestético que engrandece, mas simultaneamente atemoriza e estarrece. Por outro lado, «sublime» retoma nesta acepção o étimo latino *sublimis*, presente quer na construção do elevado e grandioso da semântica do *sublime*, como também na concepção do *subliminal*, aquilo que se encontra latente, por debaixo do sentido expresso. O sublime tecnológico anuncia o desbravar da noite urbana pelo engenho humano como um processo grandioso para o espaço público e ameaçador para o indivíduo, actualizando os medos da alienação nocturna em novo contexto.³

Ao nível da literatura, estes desenvolvimentos vão propiciar um renovado interesse pela noite urbana como espaço privilegiado dessa penetração tecnológica da lei da natureza. A cidade e a noite afiguram-se duas ameaças simultâneas ao tradicional equilíbrio pastoral do ser humano, surgindo igualmente como espaços privilegiados de manifestação do sublime tecnológico. A representação da ansiedade do sujeito moderno perante esta dupla transgressão, na noite e na cidade, teve em Edgar Allan Poe um dos seus primordiais cultores. Considerado um renovador e um mestre do ambiente (Galloway, 1982: 13), Poe cria nos seus breves contos urbanos uma nova estética da noite, situada muito além da mitologia romântica e expressando os terrores muito reais do cidadão burguês, quer no espaço público da cidade, quer no ameaçador interior do lar, como na história «The Murders in the Rue Morgue». Institui além do mais um regime de narração profundamente visual, que converte o leitor em observador expectante do espectáculo tenebroso da cidade, nela projectando as suas próprias ansiedades.

Relendo Poe na óptica do *redoublement* cultural do desenvolvimento tecnológico seu contemporâneo, pretendo apresentar duas propostas: em primeiro lugar, traçar uma genealogia da escopofilia⁴ perversa da modernidade e do seu agente, o *voyeur*, a partir da leitura ilustrativa dos contos de 1840 «The Man of the Crowd»

e de 1841 «The Murders in the Rue Morgue»; depois, de uma perspectiva de *remediação*⁵ ou de adaptação intermédia (Barton Palmer, 2004: 274), ler a estética de Poe aqui apresentada como aquilo que Hans Belting denominou uma «obra de arte invisível» (Belting, 1998), isto é, como memória fundadora de uma estética visual *noir* que o cinema – uma outra forma do sublime tecnológico – acabou por institucionalizar sob a forma do *film noir* dos anos 40 e 50.⁶

A tecnologia, o terror da noite e o olhar

O desejo do olhar que marca a postura do sujeito oitocentista perante o paradigma da primeira modernidade, a cidade industrial, e o consequente regime de percepção a ele associado figuram-se numa interdependência dinâmica, com desenvolvimentos tecnológicos hodiernos e modificações sociais paralelas. A alteração do tecido social com a dupla revolução e a urbanização da cultura dominante ao longo do século XIX foram já amplamente tratados⁷ como enquadrando um modelo de relacionamento primordialmente visual com o mundo, a que Rosalind Krauss deu o nome de «inconsciente óptico» (Krauss, 1994)⁸. Tal como nos diz o narrador de Poe em «The Man of the Crowd», referindo, relativamente a um livro alemão, que «es lässt sich nicht lesen» (Poe, 1982: 179), observa-se a transição de um mundo que se decifra pela palavra para o dealbar de uma nova literacia visual, que torna as anteriores estratégias de interpretação literalmente indecifráveis.⁹

Na cidade-cifra que tutela o mundo moderno, o desejo de olhar, de alargar o espectro da visão, seja nas grandes como nas pequenas economias, ao nível da macro-urbe heterogénea – de dia ou de noite – ou dos microrganismos que se movem na escuridão, emerge na dependência de descobertas tecnológicas marcantes. A noite surge nesta economia enquanto espaço aterrador, que corporiza uma alteridade radicalmente negativa, mas igualmente como excitante, uma espécie de negatividade interpelante que excita o espírito e o incita à criação.

O desbravar do mundo nocturno das trevas constitui desde sempre um anseio cultural das sociedades humanas, confrontadas com os limites naturais e visuais de um espaço obscuro, habitado por inúmeros perigos, paradigma do perigo social, psicológico e epistemológico (cf. Bronfen, 1998: 167). Efectivamente, se a cidade representou, desde os primórdios, o espaço privilegiado da acção social e política, também é certo que este constructo paradigmático das potencialidades humanas se tornava selvagem quando sobre ela caía, inexorável, a natureza nocturna. A noite urbana representava precisamente a falibilidade da acção.

Já na ode ao Homem da *Antígona* de Sófocles se pode ler a metáfora nocturna do submundo e do Hades como constituindo os limites do homem que cria a cidade, fazendo as leis e dominando a natureza agreste pela tecnologia.¹⁰ Tal como Hades, o deus das sombras e do submundo, funciona nesta economia como a potência negativa que à acção humana coloca limites, também a noite, situada nesta isotopia simbólica e referenciada no catálogo hesiódico da *Teogonia* na deusa Nix – filha do Caos e mãe de Éris, a discórdia, bem como de Nemésis, a força reguladora, e Apaté, o engano –, se manifesta como aquela negatividade essencial que constrange a acção humana, que a demoniza, mas que igualmente a agudiza e incentiva.

Esta aproximação simbólica entre a morte e a noite como negatividade absoluta constitui efectivamente um tropo do pensamento filosófico ocidental, concebido, entre outros, por Hegel. Na verdade, a negatividade nocturna erige-se em fundamento do impulso criador, e como a alteridade negativa da filosofia romântica que propicia a afirmação. A noite apresenta-se como o momento e o espaço de revelação do terror pela potência da acção criativa (*Tun*), mas que não descarta a liberdade de, por via da estética, poder criar imagens que suplantam a negatividade.¹¹ Efectivamente, como referiu Slavoj Žizek, em *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, uma redescoberta das teses nocturnas de Hegel para aplicação cinematográfica, a negatividade da noite funciona dialecticamente como o afirmativo ao figurar-se nas ficções simbólicas nocturnas da comunidade enquanto estratégia produtiva de afirmação e sublimação culturais: «[...] this is the way negativity as such acquires positive, determinate being: when the very actual life of a community is structured by reference to symbolic fictions.» (Žizek, 2001: 53).

A noite apresenta-se assim como signo ambivalente, que assume a negatividade ao mesmo tempo que enuncia a possibilidade da sua superação afirmativa, ou mesmo que a exige. Trata-se contudo de um tentame de superação que não é resolúvel num movimento dialéctico, já que a contestação da negatividade da noite não concebe a sua superação (*Aufhebung*), porque, efectivamente, a Noite como categoria fenomenológica não é superável.

Do mesmo modo, no ambiente urbano, a noite, paradigma da negatividade ontológica que o artifício tecnológico penetra, não é superável, mas torna-se instância tutelar do nascimento de uma nova cultura a partir da técnica e do surgir do habitante típico da urbe moderna, um contemplador da espectacularidade visual dos impulsos da cidade, um passeante que com o seu andar marca uma incisão no corpo da cidade-texto, um espectador que se define pelo desejo perverso de olhar na obscuridade lúgubre.

Efectivamente, o desejo de olhar a cidade, de a abarcar e limitar, na sua grandiosidade excessiva, à dimensão da percepção humana, de a penetrar na obscuridade proibida, tem desde sempre marcado a relação do sujeito com o espaço urbano. Michel de Certeau em *L'invention du quotidien* refere muito a propósito que «La volonté de voir la ville a précédé les moyens de la satisfaire» (Certeau, 1990: 140). A vontade de olhar a cidade e penetrar os seus segredos colidia com as possibilidades da acção humana para contrariar as leis da natureza, como se lê na ode ao Homem da *Antígona*. A Noite apresentava-se afinal como a grande personificação dos limites ontológicos e escópicos, mas também dos limites existenciais e epistemológicos. A impossibilidade de ver significava na filosofia aristotélica uma limitação à possibilidade de conhecer, já que a visão constituía o órgão mais próximo da razão¹², tornando-se assim o sentido privilegiado do saber.

Contudo, a noite não se apresentava ao sujeito como limite essencial, mas apenas como barreira conjuntural, se bem que insuperável, que interpelava o engenho humano.¹³ Até a iluminação a gás se ter generalizado no final do século XVIII, com a descoberta do gás destilado de carvão em 1792, e a iluminação das cidades se ter disseminado na década de 1820¹⁴, a iluminação pública era rara e um acontecimento de luxo geralmente associado a grandes festividades públicas ou cortejos triunfais (Muchembled, 2003: 77). Em geral o acto de passear na cidade à noite era um gesto que Certeau chamou de «opaque ou aveugle» (Certeau, 1990: 142), um movimento de instabilidade, caracterizado por uma enorme insegurança, a personificação absoluta da negatividade que tolhe a acção cega. Na verdade, a iluminação pública é em Manchester impelida pela própria polícia, que nela vê a possibilidade de melhorar a condição da *gens urbana*. A iluminação pública transforma-se assim em coisa cívica.

Na verdade, esta consciência vinha a dominar a gestão pública desde o século XVI. Em Paris, por exemplo, uma lei de 1524 impelia todos os habitantes da cidade a manter iluminadas as janelas viradas para a rua, e em 1690, em Londres, os habitantes foram instados a alumiar as portadas das casas desde o início do Outono até ao Natal. A noite funcionava, assim, como terreno perverso onde se exprimia uma massa disforme, invisível, perigosa, potencialmente destruidora para o incauto passeante.

O desenvolvimento tecnológico, com a aplicação da iluminação pública, inicialmente a gás, e depois, no final do século XIX, com a iluminação eléctrica¹⁵, vem efectivamente propiciar uma revolução ontológica, uma alteração na estrutura da subjectividade e do desejo.¹⁶ Se, por um lado, a iluminação nocturna traz consigo um desencantamento do mundo (Schievelbusch, 1995), por outro, torna visível uma dimensão do horrível e do abjecto, antes meramente indiciada. Torna-se, por

isso, um signo ambivalente, conotado com o esclarecimento, mas igualmente com a ominosidade desvelada, como se lê, por exemplo, em *Clair de Lune*, de Guy de Maupassant (1909, «La nuit cauchemar»). A iluminação do patológico e do criminoso constitui o lado obscuro da espectacularidade do moderno e condiciona igualmente o regime óptico que o sublime tecnológico consigo introduz.

Efectivamente o desejo de olhar surge simultaneamente como **vontade** e como **reacção**, isto é, como vontade autónoma e desejo, quiçá patológico, de penetrar nos domínios obscuros até aí interditos, ou então como reacção ao choque da simultaneidade que os múltiplos impulsos da cidade provocam. Na cidade moderna, como refere aliás Jonathan Crary, na obra seminal *Suspensions of Perception*, o observador não está condenado à dispersão, à alienação e ao desencantamento (Crary, 2001). Pelo contrário, a concentração da atenção e a busca da sua expansão exponencial constituem a atitude inicial do relacionamento entre o sujeito moderno e a urbe. Certo é que esta vontade de ver não constitui garantia de coerência para o observador, e que o desejo escópico pode culminar numa apropriação dispersa e fracturada do real.¹⁷

Contrariamente à narrativa pessimista, assinalada, entre outros, por Benjamin, ao definir a relação do sujeito com os impulsos da urbe moderna, enquanto mera **reacção** irracional e distração¹⁸, o desejo escópico que defino como **vontade** apresenta-se como resultado eufórico de dois movimentos complementares: por um lado, um movimento epistemológico associado a um desejo crescente de alargar o espectro e o objecto do conhecimento; por outro, a curiosidade que impele o sujeito a penetrar nos domínios do transgressivo, do obscuro, do perverso. No limite, a vontade de ver transformada em excesso converte-se em patologia social, como descreve Honoré de Balzac no romance *La recherche de l'absolu* (1834), sobre um cientista que se dedica patologicamente à ciência, abdicando do mundo, e transportando a catástrofe para a vida privada e social. Por outro lado, a curiosidade perversa funda um outro tipo de espectador/actor privilegiado da cidade moderna, o *voyeur*.

Modelo patológico do sujeito na sociedade espectacular da modernidade, o *voyeur* apresenta a aporia da visão moderna enquanto projecção perversa de uma interioridade que não suporta o contracampo reflexivo.¹⁹ O *voyeur* é o sujeito de uma nova era espectacular, que coloca a tónica essencial em olhar o Outro e o Não-Eu, protegendo-se enquanto observador da atenção reflexiva. O *voyeur* é precisamente o espectador que se esconde, que não suporta ver-se a olhar, que usa a visão como forma de apropriação de um real ao qual, enquanto sujeito autónomo, nunca ascenderá. Por isso, como refere Lacan, a realidade surge como espaço virtual, como ausência em presença (Lacan, 1973b: 166). Mais do que o *flaneur*, o passeante que

se assume como sujeito paradigmático nas análises da cultura urbana²⁰, de Baudelaire a Walter Benjamin, o *voyeur* que, como demonstrou Alain Montandon, nalguns momentos, se confunde com o *flâneur*, partilhando com ele a marginalidade para a vida funcional da sociedade (Montandon, 2000: 149), constitui uma criação tecnológica dos tempos modernos.

Em «Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», Walter Benjamin cita em nota uma afirmação de Victor Fournel (*Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 1858), distinguindo entre o *flâneur* e o criminoso (*badaud*) a partir do domínio subjectivo, que o primeiro tem e o segundo rejeita.²¹ Esta distinção é útil para pensar a construção do *voyeur* moderno. O passeante da grande cidade nas suas deambulações nocturnas pode assumir um desejo escópico perverso, obscuro, que o aproxima do *voyeur*, com ele partilhando na verdade a mesma deslocação e ausência de lugar que caracteriza o *flâneur*. Contudo, ao passo que o *flâneur* se apropria do espaço para encontrar um lugar, ainda que instável, e apresenta, como refere Michel de Certeau, o desejo de «[...] être autre et passer à l'autre» (Certeau, 1990: 155), o *voyeur* não deseja o encontro com o Outro, e refugia-se em não-lugares obscuros do *bas-fond* para daí satisfazer o desejo de apropriação, não do espaço, mas da imagem espectacular do Outro. O *voyeur* funda, por isso, um tipo ancestral do espectador da *mise-en-scène* urbana, uma personagem patológica incapaz de atingir o domínio substantivo referido por Benjamin relativamente ao *flâneur*, afinal um sujeito-tipo produzido pelas tecnologias de visão da modernidade.

O desejo patológico de ver sem suportar o olhar em contracampo tem sido repetidamente assinalado pelos estudos de cinema como uma marca da subjectividade voyeurística partilhada pelo espectador de cinema (Staiger, 2000). Contudo, mais do que uma consequência directa das técnicas cinematográficas, a introdução de novas tecnologias que alargam a macrovisão urbana e cultivam o olhar privado sobre realidades outras através de um conjunto enorme de máquinas do visível, que constituem verdadeiras experiências pré-cinemáticas (Crory, 2001: 273), contribui para a pré-produção de um sujeito sem identidade, que não suporta a sua vacuidade, e é dominado pelo desejo avassalador de apropriar, pelo olhar privado, a multiplicidade sinestética que o rodeia e em que se deseja dissolver.

Efectivamente, estas novas tecnologias do visível trazem, para além das modificações na estrutura da ordem pública, uma modificação na organização do privado e também da subjectividade. Como refere Walter Benjamin na sua *Passagen-Werk*, a sociedade moderna transforma-se verdadeiramente em «Pan-óptico», uma sociedade onde se quer ver não apenas tudo, mas também das mais diversas maneiras.²²

No que à iluminação diz respeito, não é apenas a iluminação das cidades que provoca alterações na subjectividade moderna, propiciando o passeio nocturno e o desvelar do lado obscuro da luminosa urbanidade diurna. Também a melhoria da iluminação dos interiores vem ter impacto na formação da subjectividade. A substituição da tradicional iluminação a vela ou a óleo e, em particular, a descoberta do candeeiro de Argand, que embora funcionando a óleo propiciava um melhoramento exponencial na qualidade da iluminação de interiores, vem tornar visível facetas obscuras do interior burguês, um espaço que, em *Einbahnstrasse*, Walter Benjamin denomina como terrível.²³ A iluminação interior desvela um espaço fechado, uma ratoeira letal, onde a luz serve propósitos necrófilos. Leia-se Benjamin:

O interior burguês dos anos 60 e 70 com os seus enormes comedores recheados de entalhes, os cantos escuros, onde se esconde a palmeira, o balcão que entrincheira a escadaria, e o longo corredor com a sua chama bruxuleante somente se adequa à acomodação de um cadáver. «O sofá só serve para assassinar a tia.» (Benjamin, IV, 1: 89)

Tal como a rua, também o apartamento burguês funciona como espaço liminal – Benjamin chega mesmo a falar de *Schwellenerfahrung* (*ibid.*: 235) – que a iluminação transforma em fantasmagoria. Inspira-se, na verdade, em Edgar Allan Poe, que, no ensaio de 1846, «The Philosophy of Furniture», enuncia a ansiedade face ao imperativo da luz e do brilho que parece dominar a moda de decoração nos EUA. Numa descrição gótica do interior burguês, Poe apresenta o apartamento como espaço ominoso, potencialmente aniquilador:

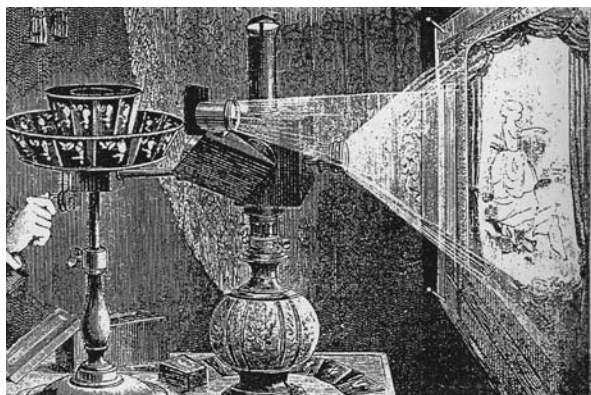
Glare is a leading error in the philosophy of American household decoration – an error easily recognised as deduced from the perversion of taste just specified. We are violently enamoured of gas and of glass. The former is totally inadmissible within doors. Its harsh and unsteady light offends. No one having both brains and eyes will use it. A mild, or what artists term a cool light will do wonders for even an ill-furnished apartment. [...] In truth, even strong *steady* lights are inadmissible. The huge and unmeaning glass chandeliers, prism-cut, gas-lighted, and without shade, which dangle in our most fashionable drawing-rooms, may be cited as the quintessence of all that is false in taste or preposterous in folly. (Poe, 1982: 416-417)

Fruto do seu gosto *kitsch*, como refere Kevin Hayes (Hayes, 2002: 445), ou um reflexo da fobia da luz do narrador-*voyeur*, o ensaio apresenta uma contranarrativa da euforia tecnológica, transformada em terror. Afinal é também a janela iluminada de Madame L'Espanaye que atrai o monstruoso assassino de «The Murders in the Rue Morgue».

De outro lado, o desejo de olhar é igualmente potenciado pelo multiplicar das tecnologias que buscam alargar o espectro da visão ao mesmo tempo que a privatizam. Desenvolvem, assim, um conjunto de técnicas que propiciam o afastamento do espectador do espaço público, colocando à sua disposição um espectáculo visual privado. Do mesmo modo, estas novas tecnologias da visão privatizam a noite, recuperando a obscuridade que a iluminação pública desbrava no exterior para o espaço interior comum dos primeiros cinematógrafos. Na *Passagen-Werk*, Walter Benjamin reflecte sobre esta euforia pan-óptica que tudo deseja ver, e observa-a na multiplicação de espectáculos visuais diversamente denominados, como por exemplo o panorama (fig. 1), o diorama (com Daguerre, 1827)²⁴, o cosmorama, o diafanorama, o navalorama, o georama ou o panorama dramático (Benjamin, V, 2: 655). O princípio do panorama conjuga simultaneamente o espectáculo público com o visionamento privado, enunciando desde logo a figura do espectador-*voyeur*, que o cinema vem depois a instituir, e transformando a prática de ver em satisfação privada.

Para além do panorama, desenvolve-se ao longo de todo o século XIX uma panóplia de tecnologias privadas da visão, que Jonathan Crary designa como instrumentos pré-cinemáticos. Incluem-se nesta categoria o zoetropo, desenvolvido em 1834 – um instrumento óptico que simulava imagens em movimento, utilizando já o princípio arcaico do filme, desenvolvido a partir do fenaquistoscópio inventado por Joseph Plateau em 1832. Mais tarde, em 1876, Émile Reynaud desenvolve o praxinoscópio (fig. 1), um instrumento privado que antecede todo um conjunto de instrumentos cinemáticos que transformam a *jouissance* privada em pública nos diversos espectáculos de teatro óptico e de lanterna mágica a partir de 1890, e em 1892, o primeiro cinematógrafo é inaugurado no Musée Grévin.

A exposição pública do desejo privado de olhar, que subjaz a estas tecnologias do visível, surge, como refere Benjamin, de uma **vontade** pulsional de ver a cidade,



a verdadeira cidade. «O interesse no panorama reside na vontade de ver a verdadeira cidade – a cidade em casa. O que se vê na casa sem janelas constitui a verdade.» (Benjamin, V, 2: 661). O desejo de apropriar a cidade que a tecnologia de iluminação nocturna propicia ao passeante é relativizada pela privatização patológica deste desejo através dos instrumentos cinemáticos. Longe do perigo que o passeio nocturno revela para a segurança do sujeito, o olhar mediado do cinematógrafo ou do panorama possibilita a contemplação segura do ominoso espaço urbano, virtualizando o real e criando o sujeito escópico por excelência da modernidade, o *voyeur*.

Tal como refere Freud nos *Três Tratados sobre a Teoria da Sexualidade* (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905), o instinto escópico constitui uma componente fundamental da libido, que guia de modo sistemático a acção humana na sociedade moderna. Associado às tecnologias do visível, este impulso escópico funda um regime óptico compulsivo, que aliena a interioridade a favor da vontade de se apropriar da realidade exterior e de se dissolver nela. O *voyeur* apresenta assim uma adequação do regime do corpo ao regime tecnológico. Produzido no entrecruzar da escopofilia com as modernas tecnologias da visão, assume-se como paradigma de uma virtual apropriação nocturna da cidade, que anuncia o outro *voyeur* do século xx: o espectador cinematográfico.

Edgar Allan Poe e a estética *noir*

Edgar Allan Poe tem sido considerado pela crítica um renovador, ou por vezes como um autor com uma sensibilidade que o coloca à frente do seu tempo²⁵, fundando com a sua estética negra uma literatura nocturna, que extravasa os limites materiais e genológicos desta arte e se alarga a outras formas. Contudo, Poe não deixa também de estar integrado no seu tempo e de exprimir as ansiedades e receios do americano face às modificações da modernidade, reagindo também de modo muito particular a condições sociopolíticas e aos seus desafios. «The Man of the Crowd» e «The Murders in the Rue Morgue», pequenos contos de 1840 e 1841 respectivamente, apresentam-se como miniaturas de uma contranarrativa da modernidade, concebida contra o progresso, a técnica, a emancipação.²⁶ São casos exemplares da ansiedade face à mudança, à alteração dos ritmos naturais, à fobia do espaço urbano. A sensação de alienação das personagens perante um mundo onde apenas na obscuridade reclusa conseguem subsistir é reflexo, por um lado, da excitação nervosa provocada pelos ritmos urbanos, mas também daquilo que Georg Simmel, em «Die Grossstädte und das Geistesleben» (1903),

vem a designar como a reserva, o afastamento do mundo e o recolhimento em espaços interiores, que acabam igualmente por se verificar letais. Embora, tradicionalmente se tenha feito a aproximação entre esta estética nocturna e um romantismo gótico tardio – que, como diria o mesmo Poe em «The Philosophy of Composition»: «[...] comes not of Germany but of the soul» (Poe, 1982: 67) –, a verdade é que o sentimento de alienação não deixa de ter uma componente social. É afinal contemporâneo de uma ameaça sociopolítica, no seguimento do chamado «Medo de 1837», que assinala a saída do poder do Presidente populista Andrew Jackson e a crise económica que se lhe segue, lançando as instituições dos EUA em profundo conflito.

Os dois contos que passarei a discutir são exemplos de uma estética visual marcada pelo contraste entre a sombra e a luz, que transforma o espaço urbano num mundo espectral, enquadrando interiores claustrofóbicos, ruas ominosas e mal iluminadas, acompanhada por uma narrativa que anuncia a catástrofe. Glosando a famosa frase de Roland Barthes em *A Câmara Clara*, de que toda a fotografia se quer verbalizar, podemos referir que, no caso de Poe, se trata efectivamente de uma verbalização que se quer visualizar. Nestes contos, Poe funda um estilo visual subliminal à narrativa hegemónica do paradigma óptico eufórico da modernidade. Funda afinal uma *mise-en-scène* que encontramos citada, gravada²⁷, remediada cem anos mais tarde no sistema visual cinematográfico do *film noir*, um estilo²⁸ cinematográfico que Paul Schrader denomina «a projecção visual da aberração do carácter americano» (Schrader, 1996) e que reage ao mundo alienado e em mudança posterior à II Guerra Mundial.²⁹

Diversos autores, como Patrick Cattrysse (1992) ou R. Barton Palmer (1994), chamaram a atenção para a profunda dimensão literária do *film noir* americano, fazendo remontar as suas origens estéticas à chamada *série noire*, forma como ficaram conhecidas em França as traduções dos romances policiais de autores americanos como Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Woolrich, Cain e McCoy.³⁰ Outros, relegando a influência literária para segundo plano, como é o caso de Borde e Chaumeton (1972), consideram o Expressionismo alemão como a verdadeira influência directa do estilo cinematográfico, que atravessa vários géneros – do cinema narrativo tradicional, ao melodrama ou ao filme de autor.³¹ Características fundamentais deste estilo, que constituem a sua iconografia visual muito própria, são a predominância de cenas nocturnas, filmadas em estilo *blanc* (ou *lit for night*), um forte contraste a preto e branco, uma *mise-en-scène* que pretende desorientar o espectador e fazê-lo sentir o mesmo sentido de alienação do mundo que as personagens, assim como um enquadramento de interiores claustrofóbico.

O *film noir* reage igualmente a um momento de profunda alteração do regime perceptual e da subjectividade. Uma mudança propiciada pela renovação tecnológica no final da II Guerra Mundial, mas igualmente mostrando o desenraizamento do sujeito neste novo regime sociocultural. O estilo *noir* apresenta, por isso, tal como a estética de Poe cem anos antes, uma contranarrativa dos paradigmas de mudança e inovação, mostrando a dissonância, afinal a «falha no olho» de que falava Adorno, como o melhor óculo para observar a realidade envolvente.

«The Man of The Crowd» e «The Murders in the Rue Morgue» constituem duas formas distintas desta contranarrativa do regime visual da modernidade. As personagens das duas histórias apresentam-se como sujeitos patológicos que não suportam o regime diurno, seja por se encontrarem de convalescença no espaço fechado do café, em «The Man of the Crowd», seja por partilharem uma «inteligência doente» (Poe, 1982: 194), manifestando «[...] a freak of fancy [...] to be enamoured of the Night for her own sake» (*ibid.*: 192), como Dupin em «The Murders in the Rue Morgue». Enunciadas como sujeitos urbanos por deficiência, as personagens evidenciam sintomas de subversão ao regime normativo da atenção, quer por manifestarem uma profunda desatenção (como o homem da multidão), quer, pelo contrário, por demonstrarem uma concentração e uma curiosidade representativas de um regime de atenção excessivo (como é o caso do detective Dupin). Nas duas situações, demonstram uma atenção selvagem e a impossibilidade de manterem a distância, estratégia que, segundo Merleau-Ponty em *L'oeil et l'esprit* (1964), legitima o regime normativo da visão.

«The Man of the Crowd» apresenta o teatro da visão na modernidade tutelado por um narrador-*voyeur*. Sentado frente à janela embaciada, o narrador encarna um espectador-*voyeur* em *jouissance* perversa perante o ecrã em que se projecta o espectáculo da cidade. O conto consiste na descrição de uma experiência fundamentalmente visual, que é aquela que marca a vivência da grande cidade, descrita como a de um «livro que não pode ser lido» (Poe, 1982: 179).

Protegido na escuridão do café da metrópole londrina, o narrador apresenta a etiologia do voyeurismo. A experiência de observação que se nos apresenta é verdadeiramente liminal e marcada pela transiência entre saúde e doença, o dia e a noite, a apatia e a excitação, o dentro e o fora. Nesse posicionamento ambivalente, a excitação do intelecto é motivada pela interpelação da urbe, reflectindo-se numa actividade mental marcada pela concentração e pela observação atenta:

[...] I found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of *ennui* – moods of the keenest appetency, when the film from the mental vision departs [...] and the intellect, electrified, surpasses as greatly its everyday condition [...]. I felt a calm but inquisitive interest in every thing. With a cigar in my mouth and a newspa-

per in my lap, I had been amusing myself for the greater part of the afternoon, now in **poring** over advertisements, now in **observing** the promiscuous company in the room, and now **peering** through the smoky panes into the street. (Poe, 1982: 179)

A escopofilia, o desejo inabalável de ver, figura-se como forma de relacionamento privilegiado com a urbe, e como satisfação profunda do intelecto doente. Longe de se apresentar como observador passivo, o sujeito-*voyeur* exercita-se num acto de *flanerie* mental, interpelada pelos impulsos da massa de transeuntes que se movem na rua, interpelada afinal pelo espectáculo que se desvela perante os seus olhos.³² Esta cinética mental é uma característica profundamente moderna do espectador-*voyeur*, que manifesta a sua relação com a urbe como **vontade** e não como mera **reacção** apática.

O psicólogo Otto Fenichel, nos estudos sobre escopofilia, descreve precisamente a dimensão cinética da interpelação do olhar ao referir que a percepção visual não pode comportar uma distinção fundamental relativamente à percepção cinestética; isto é, ao olharmos, todo o corpo sofre uma reacção motora (Fenichel, 1999: 332). É por esta razão que a satisfação da libido se efectua, no sujeito escopofílico, através da apropriação visual. Neste sentido, Fenichel, nos anos 30 do século xx, recupera os estudos sobre as reacções dinamométricas na dependência da luz, produzidas por Charles Féré no final do século xix, nomeadamente ao defender que é precisamente o acto de olhar, provocado pela reacção física à luz na retina, que desencadeia o movimento (*Sensation et mouvement*, 1887). O que Féré não equaciona é o modo como a escuridão, e não a luminosidade, provoca o movimento. Ora, no conto de Poe é precisamente esta alteração da luminosidade, do dia para a noite, que intervém na cinética do *voyeur*, impelindo-o à *flanerie*. Nesta contranarrativa, a noite funciona como a negatividade que impele à acção.

A noite revela-se para o narrador como um excitante libidinal pela sugestão dos terrores obscuros que agora se desvelam num cenário iluminado pela luz omni-nosa do gás, que sobre esta cena teatral lança um brilho entrecortado e provocador.³³ Este é um ambiente nocturno dantesco, perturbado pelo nevoeiro e pela subsequente chuva, habitual na metrópole inglesa em que decorre a acção, mas igualmente fundadora de uma estética *noir*, que vemos citada no cinema.³⁴

These observations heightened my curiosity and I decided to follow the stranger whith-soever he should go. It was now fully night-fall, and a thick and humid fog hung over the city, soon ending in a settled and heavy rain. (Poe, 1982: 184)

É efectivamente uma luz selvagem («wild light») que impele à acção, inicialmente propiciando uma fixação mórbida nas faces³⁵ dos transeuntes, e depois ins-

tando o narrador a abandonar a situação protegida perante a janela-ecrã e a seguir o indescritível homem da multidão (*ibid.*: 183). O que se segue é uma verdadeira perseguição cinematográfica em estilo *noir*, descrita visualmente pelo narrador. À medida que a noite avança, seguindo por ruas estreitas, o homem da multidão e o narrador penetram no *bas-fond* londrino. O *voyeur* transforma-se numa variante perversa do *flâneur*, o *stalker*, buscando satisfazer-se pela apropriação do tenebroso interior do homem da massa. Mantendo-se na obscuridade, a narrativa concebe um momento, se bem que breve, de identificação do frustrado narrador e do perseguido, quando da narração na terceira pessoa («He»), por um instante, a instância diegética se transfere para um narrador colectivo («we emerged», «we started», *ibid.*: 186). Trata-se, contudo de uma fusão fugaz, já que o exercício de cartografia da subjectividade patológica urbana redonda em desilusão.

Fundindo-se com grupos diferenciados de passeantes nocturnos, o homem da multidão apresenta o que Benjamin denomina como paradigma do regime da atenção da modernidade, a distracção, que impede o sujeito de conseguir uma identidade coerente. Antes de Benjamin, já Gustave le Bon, em *La psychologie des foules* (1895), considerava que o indivíduo submetido à massa experimentava uma sensação ilusória, marcada pela distracção e pela ausência da realidade circundante. Ao definir o que chama a lei da unidade psicológica das massas, Le Bon considera que, na massa urbana, os sujeitos vivem um estado de atenção expectante que os transforma em projecção dos medos e ilusões do século XIX. A recusa de estar sozinho, que Poe define como característica do homem da multidão, é evidência deste sucumbir à ilusão da massa, marca da vacuidade interior, que finalmente acaba por se revelar ao perseguidor, conduzindo-o a um estado de desilusão e apatia.³⁶ «*He is the man of the crowd. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him or of his deeds.*» (Poe, 1982: 188)

Também em «The Murders in the Rue Morgue», a noite funciona como interpelação cinética do sujeito da atenção, o detective Dupin. Tal como no caso do narrador convalescente da narrativa anterior, Dupin é uma personagem patológica, caracterizada por uma «excited or diseased intelligence» (*ibid.*: 194), que o faz promover bizarras, como a de se enamorar da noite em si. Longe das motivações góticas que encontramos noutros contos de Poe, como «The Fall of the House of Usher» ou «Ligeia», a noite apresenta-se como radicalidade total, a verdadeira negatividade que promove a excitação do intelecto.

It was a freak of fancy in my friend (what else can I call it?) to be enamored of the Night for her own sake [...]. At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters of our old building; lighted a couple of tapers, which, strongly perfumed, threw out only the ghastliest and feeblest of rays. By the aid of these we then busied our souls in

dreams – reading, writing, or conversing, until warned by the clock of the advent of true Darkness. The we sallied forth into the streets, arm and arm, continuing the topics of the day, or roaming far and wide until a late hour, seeking, amid the wild lights and shadows oif the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation can afford. (*ibid.*: 193)

Incapaz de suportar a luminosidade do dia e a sua distracção, Dupin refugia-se na artificialidade ominosa do interior do apartamento, dominado pela luz artificial da vela, que projecta sobre os objectos sombras fantasmagóricas. Ora, se em «The Man of the Crowd» encontramos um sujeito-*voyeur*, em «The Murders of the Rue Morgue», Dupin e o narrador encarnam uma outra subjectividade desviante do regime visual oitocentista, o sujeito-insone. A incapacidade de suportar o regime diurno não se manifesta na busca reparadora do sono, mas pelo contrário na incapacidade do mesmo, isto é, na incapacidade de relaxamento da concentração da atenção e do esforço mental. Assim, Dupin representa um modelo alternativo do sujeito distraído da urbe, encarnando uma patologia que se exprime por excesso e não por deficiência.

A noite, por seu lado, funciona como um excitante que propicia uma imensidão de imagens retidas na interioridade alienada, porque vazia, do intérprete. Se o *voyeur* não suporta a sua interioridade e deseja com o olhar apropriar o Outro, assim satisfazendo a sua libido frustrada, o insone apresenta uma outra vacuidade interna, caracterizada por um acumular de imagens e sensações que não suporta perder, mesmo nos instantes de inconsciência do sono, e que por isso o impedem também de ter sobre si um domínio substantivo. É neste sentido que a interioridade patológica se revê na Noite, como refere Hegel em *Phaenomenologie des Geistes*:

O Homem é esta noite, este nada vazio, que tudo contém na sua simplicidade – uma riqueza de imensas e diversas representações (*Vorstellungen*), de imagens em que de imediato não pensa ou que apenas são em presença. Esta noite, o interior da natureza que aqui existe – puro Eu – nas suas fantasmagóricas representações, faz-se noite em todo o redor. Aqui surge uma cabeça ensanguentada, ali de repente uma outra figura branca, que também desaparece. – Observa-se esta noite quando olhamos nos olhos dos homens – quando se olha uma noite, tornada horrível. É a noite do mundo que avança para nós. (Hegel, *Phaenomenologie des Geistes*, p. 192)

A noite fenomenológica propicia a identificação com a noite interior, que a apropriação do mundo vai preenchendo de imagens, interpeladas «quando olhamos nos olhos dos homens». O *voyeur* e o insone protegem, contudo, a descoberta dessa noite interior, buscando na cidade novas sensações que adiem a necessária introspecção, o necessário encontro com o nada interior. Efectivamente se, como

refere Michel Foucault³⁷, pensarmos que a ciência oitocentista, tornando o homem o seu objecto primordial, deseja de facto instituir um regime normativo que o emancipa como sujeito, isto é, propiciando a introspecção e fazendo-o conhecer e dominar as suas deficiências e alienações, a verdade é que simultaneamente verificamos o surgimento de contraformas deste regime de normalização. O *voyeur* e o insone constituem dois destes contramodelos, um outro, mais habitualmente referido, é o do sujeito distraído, que Walter Benjamin descreve como ancilar da narrativa de choque que marca a modernidade³⁸, que Georg Simmel, em «Die Grossstädte und das Geistesleben», considera característico da vida urbana, e que em Poe se figura no homem da massa.

Na sociedade espectacular da modernidade, Edgar Allan Poe traça a genealogia de um mundo que não se quer visível e que constitui o reverso do paradigma visual eufórico. Convertendo o impulso óptico em compulsão, traçando uma estética visual marcada pelos ambientes nocturnos, que utiliza a tecnologia contra o optimismo emancipatório, Poe encena um teatro óptico marcado pela ameaça externa e pela alienação interior. Constrói afinal uma contranarrativa da modernidade espectacular, que interpela os sujeitos modernos, utilizando uma técnica visual que ultrapassa os limites do literário e se transforma em traço pré-cinemático invisível, identificando além do mais no leitor/espectador, o *voyeur* moderno que todos somos.

NOTAS

- ¹ Tom Gunning refere, muito a propósito, que pensar a modernidade como uma «mudança perceptual» coloca em segundo plano a dependência entre os desenvolvimentos técnicos e a acção socio-cultural, apresentando uma visão quase evolucionista das alterações tecnológicas (Gunning, 2006: 304).
- ² «When in perfect darkness, if the field of view can be carefully watched, many persons will find a perpetual series of changes to be going on automatically and wastefully in it», Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development* (1883), p. 158.
- ³ Egon Friedell, em *Kulturgeschichte der Neuzeit*, assinala igualmente a intimidade entre a ocorrência dos processos históricos e os ritmos diurnos ou nocturnos (Friedell, 1933: 86).
- ⁴ Refiro-me ao conceito de *scopophilia*, desenvolvido por Freud em *Einführung in die Psychoanalyse* como o prazer de olhar. A escopofilia refere a captura visual de um objecto e o desejo de manter esta relação de posse, que se pode tornar perversa se levada ao extremo (Freud, 1999: 258). O termo é também adoptado por Lacan nos estudos sobre o desenvolvimento do Eu, nomeadamente como marcando a transição da fase do espelho (*stade du miroir*) e o reconhecimento da identidade entre imagem reflectida e o sujeito que observa (Lacan, 1973).
- ⁵ O termo *remediation* é utilizado por Richard Grusin e Jay David Bolter a partir da teoria de Paul Levinson, definindo-se como o processo antropológico segundo o qual as novas tecnologias da informação desenvolvem ou atualizam tecnologias ou formas de transmissão mediática anteriores (Bolter e Grusin, 2000: 273).
- ⁶ Barton Palmer utiliza o termo adaptação numa perspectiva polissistémica, isto é, como o diálogo encetado entre duas práticas de significação e entre dois contextos diferentes (Barton Palmer, 2004: 274). Belting estuda a relação intermediática como estratégia de eternização mnemónica de uma criação invisível, assim tornada latente: «Im Zwischenfeld der Medien entstehen Erinnerungen an Werke, von denen wir nicht mehr sagen können, ob sie nur noch in unserem Gedächtnis aufgerufen werden.» (Belting, 1998: 480). A literatura, por seu lado, apresenta-se para Belting como remediação original do sentido visual num novo sistema signico. Pretendemos, a partir de Poe, argumentar que o arsenal imagético do sistema literário *noir* se verte no estilo visual do cinema *noir*.
- ⁷ Veja-se em especial Foucault, 1988; Jonathan Crary, 1998 e 2001; Bernhard Waldenfels, 2006; Krauss, 1994; Daston, 2000.
- ⁸ O termo não é inventado por Krauss, mas um empréstimo da expressão de Walter Benjamin em «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», ao referir: «A câmara leva-nos ao inconsciente óptico.» (Benjamin, 1992: 105)
- ⁹ Sobre a escrita de Poe como estratégia hieroglífica *vd.* Hansen, 1992; Huyssen, 2007. Sobre a relação entre Poe e a cultura visual *vd.* Hayes, 2002.
- ¹⁰ «A fala e o alado pensamento, / as normas que regulam as cidades / sozinho aprendeu; / da geada do céu, da chuva inclemente / e sem refúgio, os dardos evita, / de tudo capaz. / Ao Hades somente / Fugir não implora.» (A, vv. 353-361).
- ¹¹ Na *Phänomenologie des Geistes* lê-se claramente esta negatividade da Noite como necessária à afirmação do Dia: «Das Itzt, welches Nacht ist, wird *aufbewahrt*, das heißt, es wird behandelt als das, für was es ausgegeben wird, als ein *Seiendes*; es erweist sich aber vielmehr als ein Nichtseiendes. Das *Itzt* selbst erhält sich wohl, aber als ein solches, das nicht Nacht ist; ebenso erhält es sich gegen den

Tag, der es itzt ist, als ein solches, das auch nicht Tag ist; oder als ein *Negatives* überhaupt. Dieses sich erhaltende Itzt ist daher nicht ein unmittelbares, sondern ein vermitteltes; denn es ist als ein bleibendes und sich erhaltendes *dadurch* bestimmt, daß anderes, nämlich der Tag und die Nacht, nicht ist. Dabei ist es eben noch so einfach als zuvor, *Itzt*, und in dieser Einfachheit gleichgültig gegen das, was noch bei ihm herspielt; so wenig die Nacht und der Tag sein Sein ist, ebensowohl ist es auch Tag und Nacht; es ist durch dies sein Anderssein gar nicht affiziert. Ein solches Einfaches, das durch Negation ist, weder dieses noch jenes, ein *Nichtdieses*, und ebenso gleichgültig, auch dieses wie jenes zu sein, nennen wir ein *Allgemeines*; das Allgemeine ist also in der Tat das Wahre der sinnlichen Gewißheit.» (Hegel, PG, 394)

- ¹² Aristóteles refere, na sua *Metafísica*, esta dimensão privilegiada do olhar sobre os outros sentidos: «All men by nature desire to know. An indication of this is the delight we take in our senses; for even apart from their usefulness they are loved for themselves; and above all others the sense of sight. For not only with a view to action, but even when we are not going to do anything, we prefer sight to almost everything else. The reason is that this, most of all the senses, makes us know and brings to light many differences between things.» (*Metafísica* 1.1, 980a: 21-27)
- ¹³ Sobre o impacto cultural da iluminação pública, *vd.* Schievelbusch, 1995.
- ¹⁴ O Pall Mall em Londres é iluminado a gás em 1807, e na década de 20 as principais cidades de Inglaterra, da Escócia e de Paris já possuíam iluminação nocturna. Nos EUA, a primeira cidade a adoptar a iluminação pública a gás foi Baltimore, em 1817, mas na década de 50 esta tecnologia já se havia disseminado por grande parte das cidades da costa leste.
- ¹⁵ Segundo Walter Benjamin, a primeira iluminação pública de uma rua ocorre em 1857, junto ao Louvre, em Paris (Benjamin, V, 2: 698). Em 1879, Edison constrói a primeira central eléctrica para iluminar uma cidade nos EUA.
- ¹⁶ As populações, contudo, de início reagiram mal à inovação em matéria de iluminação pública, considerando-a perigosa e acusando-a de viciar a atmosfera com vapores venenosos (Benjamin, V, 2: 700).
- ¹⁷ Ressalve-se que se trata efectivamente de uma apropriação fracturada, por quadros dispersos, mas que não terá necessariamente de ser entendida como fragmentada e alienada. Veja a este propósito Steven Allan Carr, 2006: 58. Do mesmo modo, Crary refere a acumulação de impulsos na urbe moderna como propiciando a formação de um observador que não entende a mera acumulação de sensações dispersas, mas que percebe estruturas organizadas (Crary, 2001: 158). Ver sobre esta questão a reflexão de Walter Benjamin relativa a Baudelaire e ao sentimento de choque que o urbano provoca em «Das Paris des Second Empire bei Baudelaire» (Benjamin, I, 2: 598).
- ¹⁸ É esta atitude que está presente no modelo que Benjamin define no ensaio «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», ao definir o estado de distracção e «a recepção na diversão» como marca da relação do sujeito com a modernidade (Benjamin, 1992: 110).
- ¹⁹ Na economia deste trabalho, define-se «voyeurismo» como forma perversa de manifestar o desejo escópico, caracterizada pela obliteração do sujeito, que satisfaz o desejo de olhar desde que neste acto possa esconder a sua presença física. Em 1963, Lacan, em *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, define o voyeurismo como satisfação do desejo de ver enquanto ausência: «Qu'est-ce qui se passe dans le voyeurisme ? où est le sujet, où est l'objet ? – le sujet n'est pas là en tant qu'il s'agit de voir [...], il ne se situe qu'à l'aboutissement de la boucle. [...] L'objet est ici regard – regard qui est le sujet, qui l'attend [puisque le sujet pervers se positionne en objet] – C'est que l'autre le surprend, lui, le sujet, comme tout entier regard caché. – Le regard est cet objet perdu, et soudain retrouvé, dans la conflagration de la honte, par l'introduction de l'autre. – qu'est-ce que

le sujet cherche à voir ? – c'est l'objet en tant qu'absence. – ce n'est pas, comme on dit, le phallus – mais justement son absence –» (Lacan, 1973: 166).

- ²⁰ «Der Typus des Flaneurs schuf Paris», Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (Benjamin, V, 1: 525).
- ²¹ «Man darf den flaneur nicht mit dem badaud verwechseln; es ist da eine Nuance zu berücksichtigen ... Der schlichte flaneur ist immer im vollen Besitz seiner Individualität; die des badaud dagegen verschwindet. Sie wird von der Außenwelt aufgesogen ...; diese berauscht ihn bis zur Selbstvergessenheit. Unter dem Einfluß des Schauspiels, das sich ihm bietet, wird der badaud zu einem unpersönlichen Wesen; er ist kein Mensch mehr: er ist Publikum, er ist Menge.» (Benjamin, I, 2: 572)
- ²² «Pan-Optikum: nicht nur, daß man alles sieht; man sieht es auf alle Weise.» (Benjamin, V, 2: 660)
- ²³ Walter Benjamin refere-se literalmente a «die Schrecken der Wohnung» (B, 88).
- ²⁴ O primeiro diorama foi concebido por um americano, Fulton, em Paris em 1799 (Benjamin, V, 2: 664).
- ²⁵ Em particular no que às suas reflexões sobre a ciência diz respeito. Veja-se, por exemplo, o soneto «Eureka», em que alguns vêem a prefiguração da teoria da massa de Einstein (Galloway, 1982: 13).
- ²⁶ Sobre as marcas de racismo e imperialismo em «The Man of the Crowd», *vd.* Rowe, 2000.
- ²⁷ Refiro «gravado» no sentido de «traço gravado» (*trace*) ou «incisão», segundo Jacques Derrida, uma marca em latência.
- ²⁸ Os estudiosos de cinema têm divergido quanto à caracterização do *film noir*, enquanto género ou estilo que penetra diversos géneros do melodrama ao *western*. Borde e Chaumeton, no primeiro estudo teórico sobre *film noir* (1955), consideram-no um género marcado por uma recorrência de temas (violência, crime, tensão psicológica, alienação) (Borde, Chaumeton, 1972), mas a crítica mais recente tende a assinalar o *film noir* como um estilo, marcado por características visuais e por uma iconografia própria. Veja-se Schrader, 1996; Barton Palmer, 1994; Cook e Bernink, 1999: 184-185).
- ²⁹ O período mais longo de produção de *film noir* situa-se entre *The Maltese Falcon* (1941), de John Huston, e *Touch of Evil* (1958), de Orson Welles.
- ³⁰ No caso do *film noir* a sobreposição do discurso formalista, ou, melhor, a ênfase colocada na *mise-en-scène* e no estilo de um determinado realizador, sobre o modelo narrativo de matriz literária, ocorre fundamentalmente por influência do grupo de crítica francesa dos *Cahiers*, que enfatiza a originalidade da *politique des auteurs*, e também do chamado grupo *Movie*, em Inglaterra, que coloca a tónica no estilo visual e na materialidade do género cinematográfico relativamente ao discurso narrativo.
- ³¹ Walker considera que «[...] *film noir* is not simply a certain type of crime movie, but also a generic field: a set of elements and features which may be found in a range of different films» (Walker, 1992: 8).
- ³² Apesar de não podermos estabelecer uma relação directa do impacto das tecnologias pré-cinematográficas em Poe, é de realçar que uma das características modernas deste sujeito é a consciência do carácter mediado do conhecimento, que, de uma perspectiva fisiológica, iria ser desenvolvida por Wilhelm von Helmholtz, na década de 80. A retina funciona como uma espécie de véu, que apenas a razão excitada pode desvelar: «I found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of *ennui* – moods of the keenest appetency, when the film from the mental vision departs.» (Poe, 1982: 179)
- ³³ «As the night deepened, so deepened to me the interest of the scene; for not only did the general character of the crowd materially alter [...] but the rays of the gaslamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at length gained ascendancy, and threw over every thing a fitful and garish lustre – All was dark yet splendid. [...] The wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces.» (Poe, 1982: 183)

- ³⁴ Repare-se que este ambiente visual obscuro que considero presente em Poe, e remediado no estilo visual cinematográfico do *film noir*, não é directamente transposto dos textos literários que estiveram na origem do argumento cinematográfico dos filmes deste segmento. A visualização contrastante e ominosa do ambiente cénico não se encontra nas histórias de detective de Hammett ou Woolrich, por exemplo, sendo porém marcante do estilo visual *noir*, que, na literatura, é antecipado em Poe.
- ³⁵ Poe tinha um interesse profundo nas emergentes ciências da fisiologia e fisiognomia, reflectindo-se na sua obra esta busca de retrato psicológico através das características físicas que eram próprias destas formas pseudocientíficas. A observação dos grupos sociais e depois do homem da massa revelam a profunda influência destas matérias. Cf. Gutierrez, 2000. Sobre a integração entre a fisiognomia e a teses de destino manifestado e imperialismo em «The Man of the Crowd», veja-se Rowe, 2000. Já em «Ueber einige Motive bei Baudelaire», Walter Benjamin considerara o texto de Poe como evidenciando o regime repressivo da sociedade burguesa sobre os excluídos da sociedade. Não podia, por isso, considerar o homem da multidão como um *flaneur*, tal como o fizera Baudelaire, tradutor deste conto para francês. «Baudelaire hat es gefallen, dem Mann der Menge, auf dessen Spur der Poesche Berichterstatte das nächtliche London die Kreuz und die Quer durchstreift, mit dem Typus des Flaneurs gleichzusetzen. Man wird ihm darin nicht folgen können.» (Benjamin, I, 2: 627)
- ³⁶ «I grew wearied unto death [...]» (Poe, 1982: 187)
- ³⁷ Cf. «Foucault répond à Sartre»: «Inventer les sciences humaines, c'était constituer l'homme comme objet de la connaissance. Or, dans ce même XIX^{ème} siècle, on espérait, on revêtait le grand mythe eschatologique suivant: faire en sorte que cette connaissance de l'homme soit telle que l'homme puisse être par elle libéré de ses aliénations, libéré de toutes les déterminations dont il n'était pas maître, redevenir ou devenir pour la première fois maître et pousseur de lui-même. Autrement dit, on faisait de l'homme un objet de connaissance pour que l'homme puisse devenir sujet de sa propre liberté et de sa propre existence.» (Foucault, 2001: 691)
- ³⁸ *Vd.* «Ueber einige Motive bei Baudelaire» (Benjamin, I, 2: 629ss, 653).

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES (2005), *Metaphysics*, Nova Iorque: Nuvision Publications.
- BELTING, Hans (1998), *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Munique: C. H. Beck.
- BENJAMIN, Walter (1991), *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I, 2*, (ed. Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ____ (1991), *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften Bd. IV, 1* (ed. Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ____ (1991), *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V.1; V.2* (ed. Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ____ (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (trad. Maria Luz Moita *et al.*), Lisboa: Relógio d'Água.
- BARTON PALMER, R. (1994), *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*, Nova Iorque: Twayne.
- ____ (2004), «The Sociological Turn of Film Studies. The Example of *Film Noir*», in Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 258-277.
- BOLTER, Jay David; Richard Grusin (2000), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- BORDE, Raymond; Étienne Chaumeton (1972 [1955]), *Panorame du Film Noir Americain*, Paris: Les Éditions du Minuit.
- BORDWELL, David; Janet Staiger; Kristin Thompson (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nova Iorque: Columbia University Press.
- BRAND, Dana (1991), *The Spectator in the City in Nineteenth Century American Literature*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- BRONFEN, Elisabeth (1998), «Nächtliche Begegnungen anderer Art», Cristoph Vitali (org.), *Die Nacht*, Munique: Haus der Kunst, Benteli, pp. 153-168.
- CARR, Steven Allan (2006), «Mass Murder, Modernity and the Alienated Gaze», in Murray Pomerance (ed.), *Cinema and Modernity*, New Jersey: Rutgers U. Press, pp. 57-73.
- CATTRYSSE, Patrick (1992), *Pour une théorie de l'adaptation filmique: le film noir americain*, Berna: Peter Lang.
- CERTEAU, Michel de (1990), *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard.
- COOK, Pam; Mieke Bernink (1999), *The Cinema Book*, Londres: British Film Institute.
- CRARY, Jonathan (1998), *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

- ____ (2001), *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- DASTON, Lorraine (2000), *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*, Munique: Carl Friedrich von Siemens Stiftung.
- DIXON, Winston Wheeler (2006), «The Endless Embrace of Hell: Hopelessness and Betrayal in Film Noir», in Murray Pomerance (ed.), *Cinema and Modernity*, New Jersey: Rutgers U. Press, pp. 38-56.
- DOANE, Mary Ann (2002), *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- FENICHEL, Otto (1999), «The scopophilic instinct and identification», in Jessica Evans, Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*, Londres: Sage, pp. 327-339.
- FISCHER, Lucy (2006), «“The Shock of the New”: Electrification, Illumination, Urbanization and the Cinema», in Murray Pomerance (ed.), *Cinema and Modernity*, New Jersey: Rutgers U. Press, pp. 19-37.
- FORBES, R. J.; E. J. Dijksterhuis (1963), *A History of Science and Technology 2. The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Harmondsworth: Pelican Books.
- FOUCAULT, Michel (2001), «Foucault répond à Sartre», in *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris: Gallimard, pp. 690-696.
- FREUD, Sigmund (1999), *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke*, XI, Estugarda: Fischer.
- FRIEDEL, Egon (1983), *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Munique: dtv.
- GRIMMINGER, Rolf (1995), «Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne», in Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückerath (ed.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, pp. 12-40.
- GUNNING, Tom (2006), «Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows», in Murray Pomerance (ed.), *Cinema and Modernity*, New Jersey: Rutgers U. Press, pp. 297-315.
- GUTIERREZ, Félix Martin (2000), «Edgar Allan Poe: Mysery and Mystery in “The Man of the Crowd”», *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 8, pp. 153-174.
- HANSEN, Miriam (1992), «Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kra-cauer», *New German Critique*, 56, pp. 43-55.
- HAYES, Kevin J. (2002), «Visual Culture and the Word in Edgar Allan Poe’s “The Man of the Crowd”», *Nineteenth-Century Literature*, vol. 56, 4, pp. 445-465.
- HEGEL, G. W. F. (1986), *Phänomenologie des Geistes. Werke Bd.3* (ed. Eva Moldenhauer), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ____ (1987), *Jenaer Systementwürfe III*, Meiner, p. 172.

- HUYSEN, Andreas (2007), «Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces», *PMLA*, vol. 122, Nr. 1, Janvier, pp. 27-42.
- KRAUSS, Rosalind (1994), *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- LACAN, Jacques (1973a), *Écrits*, Paris: Seuil.
- ____ (1973b), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire XI*, Paris: Seuil.
- MARX, Leo (1964), *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford: Oxford University Press.
- MCNEIL, Ian (ed.) (1990), *An Encyclopaedia of the History of Technology*, Londres: Routledge.
- MONTANDON, Alain (2000), *Sociopoétique de la promenade*. Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- MUCHEMBLED, Robert (2003), «La violence et la nuit sous l'Ancien Régime», *Passages du soir. Une anthropologie du soir en traversée épiphanique. Revue d'Auvergne*, n.º 566, pp. 75-82.
- NORDAU, Max (1899), *Entartung*, Wien: Adolf Lange.
- POE, Edgar Allan (1982), *Selected Writings* (David Galloway, ed.), Harmondsworth: Penguin.
- ROWE, John Carlos (2000), *Literary Culture and U.S. Imperialism From the Revolution to World War II*, Oxford: Oxford University Press.
- SCHIEVELBUSCH, Wolfgang (1995), *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Los Angeles: University of California Press.
- SCHRADER, Paul (1996), «Notes on Film Noir», in R. Barton Palmer (ed.), *Perspectives on Film Noir*, Nova Iorque: G. K. Hall, pp. 108-09.
- SICARD, Monique (1998), *La fabrique du regard*, Paris: Odilie Jacob.
- SIMMEL, Georg (1995), «Die Grossstädte und das Geistesleben», in *Gesamtausgabe 7, 1, Abhandlungen 1901-1908*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SÓFOCLES (1992), *Antígona* (trad. Maria Helena Rocha Pereira), Lisboa: JNICT.
- STAIGER, Janet (2000), *Perverse spectators. The practices of film reception*, Nova Iorque: New York University.
- STIEGLER, Bernard (2001), *La technique et le temps. T.3 Le temps du cinema*, Paris: Galilée.
- WALDENFELS, Bernhard (2006), *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WALKER, Michael (1992), «Film noir: introduction», in Ian Cameron (ed.), *The Movie Book of Film Noir*, Londres: Studio Vista, pp. 4-15.
- ZIZEK, Slavoj (2001), *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Londres: Routledge.